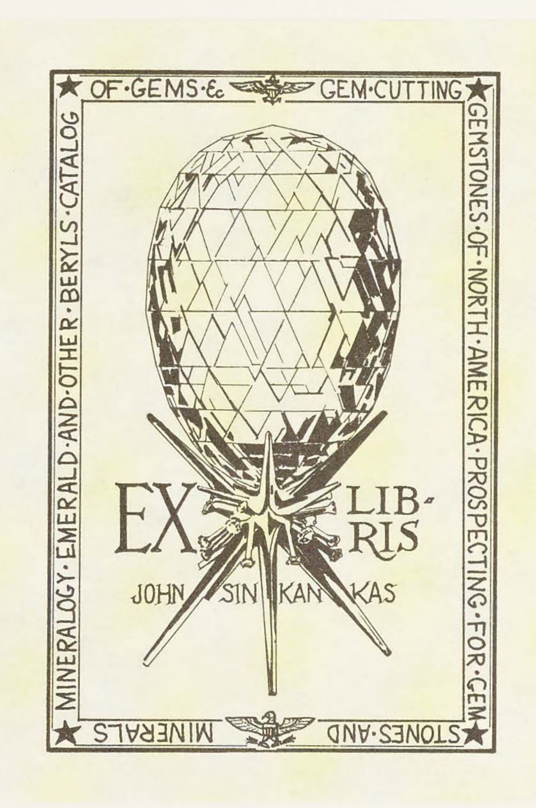
ПАМЯТНИКИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА. I.

М. И. Максимова

КАМЕЯ ГОНЗАГА

ЛЕНИНГРАД 1924


MINERALOGY·EMERALD·AND·OTHER·BERYLS·CATALOG
OF·GEMS·&c
GEM·CUTTING
GEMSTONES·OF·NORTH·AMERICA·PROSPECTING·FOR·GEM
STONES·AND
MINERALS
EX LIB-RIS
JOHN SIN KAN KAS

ПАМЯТНИКИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА. I.

М. И. Максимова

КАМЕЯ ГОНЗАГА

ЛЕНИНГРАД 1924

Напечатано по определению Государственного Эрмитажа.

Пом. Директора *І. Орбели.*

Российская государственная академическая типография.
Ленинградский Гублит 12929/3. — 600 экз.

Камея Эрмитажа, известная под именем камеи Гонзага или камеи Malmaison, принадлежит к наиболее прославленным произведениям античного искусства. Уже в XVIII веке упоминания о ней обычно сопровождались эпитетом «знаменитая», в настоящее же время оценка художественных достоинств этого памятника так высока, что ему, по общему признанию, отводится одно из первых мест среди произведений античной глиптики.

Несмотря на широкую известность камеи Гонзага, несмотря на повторное ее изучение многими выдающимися исследователями, в науке до сих пор не достигнуто единства взглядов на коренную проблему, связанную с этой камеей, — проблему иконографическую. До сих пор вопрос о том, кого изображают вырезанные на камее портреты, колеблется между двумя решениями, с равным приблизительно количеством сторонников.

Настоящая монография ставит своей первой и главной задачей достойное издание этого замечательного памятника: точное его описание с указанием на все порчи и реставрации, а также восстановление его не лишенной интереса истории. Наряду с этим автор предлагает некоторые новые доводы для разрешения иконографической проблемы, надеясь таким путем содействовать устранению укоренившегося в науке раскола.

История камеи Гонзага замечательна уже потому, что она связана с крупными политическими событиями прошлого и с именами многих выдающихся людей. Традиционное название камеи — «камея Гонзага» — вполне подтверждается документальными данными. Первое упоминание об этом памятнике находится в инвентаре собрания Изабеллы д'Эсте в знаменитой «Grotta» в Corte Vecchio дворца Мантуи. В этом инвентаре, составленном нотариусом Stivini в 1542 г., через три года после смерти Изабеллы, на первом месте имеется следующее описание:

«Nel' armario di meggio che é nella Grotta di Madama in Corte Vecchio. Primo uno cameo grande fornito d'oro con due teste di rilievo di Cesare et Livia legato in oro con una guerlanda incirca con foglie di lauro smaltato di verde, con una perla di sotto et da rovesco lavorato a niello et una tavola con il nome della Ill-ma Signora Madama di bona memoria»[1].

Упомянутая в этом описании табличка с именем Изабеллы д'Эсте как-будто указывает на приобретение камеи самой герцогиней, что чрезвычайно вероятно, так как Изабелла с большой любовью собирала резные камни как античные, так и новые[2]. Что же до описанной в инвентаре богатой оправы камеи — типичной оправы эпохи Возрождения, то она не дошла до нас, и мы увидим ниже, при каких обстоятельствах она вероятно погибла.

В сокровищнице герцогов Гонзага камея оставалась вплоть до события, известного в истории под именем Sacco di Mantova. В 1630 году, после продолжительной осады, Мантуя была взята австрийскими войсками и подверглась жестокому грабежу. В современной событию хронике Sacco di Mantova описывается очевидцем, некиим Giovanni Mambrino, который между прочим рассказывает, что солдаты прежде всего ворвались во дворец, громадное количество ваз и хрустальных сосудов было ими разбито и с них содраны были золотые оправы[3]. По всей вероятности при этом погибла и оправа камеи Гонзага — по крайней мере оправа не существовала уже в конце XVII века.

Сама камея, в числе прочей добычи, отправлена была на север и очутилась в Праге в богатой сокровищнице, собранной Рудольфом II. Пребывание ее в этом городе было, однако, кратковременным. В июле 1648 года Пражский дворец, в котором находилась сокровищница Рудольфа, взят был шведскими войсками,

[1] Инвентарь издан Alessandro Luzio в Archivio Storico Lombardo, серия IV, X, 1908, 414 сл.

[2] О переписке Изабеллы с резчиком Anichini см. Thieme-Becker, Künstlerlexicon, Anichini. Изабелла давала этому резчику заказы, иногда по собственным рисункам. В роде Гонзага был еще один любитель глиптики, умерший в 1483 г. кардинал Francesco Gonzaga. После его смерти, собранная им коллекция перешла во Флоренцию к Медичи; см. E. Müntz, Revue archéologique, 1882, 29 сл.; его же, L'art à la cour des Papes, II, 117, 178; III, 45, 297 сл.

[3] Хроника Mambrino издана в немецком переводе у Selwyn Brinton, Mantua, 167 сл. Berühmte Kunststätten.

и здесь повторилась картина Sacco di Mantova[1]. Сперва дворец подвергся разграблению, причем исчезли все драгоценности, затем шведский генерал Königsmark потребовал от хранителя музея Miseroni, под угрозой пытки, ключи и инвентари. В сентябре того же года все конфискованные в Праге художественные предметы были отправлены в Швецию к королеве Христине. Какой урон потерпел при этом Пражский музей, видно из того, что в инвентаре 1621 г. значится 1650 номеров, а в инвентаре 1650 г. всего 480[2].

Транспорт с вещами из Праги прибыл в Стокгольм в мае 1649 г. Королева Христина, с нетерпением ожидавшая прибытия вещей, назначила хранителем своего музея француза Marquis du Fresne. Под его руководством составлен был в 1652 г. инвентарь музея, лично проверенный du Fresne и снабженный им пометками о происхождении отдельных предметов[3]. В этом инвентаре на странице 148 значится: «J'ai rendu à Sa Majesté l'agate antique représentant Germanicus et Agrippine» и под этим указанием пометка: «de Prague». Эта заметка дает нам возможность восстановить судьбу камеи после разграбления Мантуи и проследить, каким путем она попала в руки королевы Христины[4].

На севере камея пробыла на этот раз недолго. В 1654 году королева Христина отказалась от шведского престола, приняла католичество и переехала в Рим, куда и прибыла в 1655 году, привезя с собой свою библиотеку и музей, в том числе и камею Гонзага. Уже после смерти Христины в 1689 г. появилось первое издание камеи в известном труде De la Chausse: Romanum Museum sive Thesaurus eruditae antiquitatis, первое издание которого вышло в 1690 г. По этому воспроизведению можно установить отсутствие уже в то время у камеи оправы эпохи Возрождения и наличность всех реставраций, какие имеются на камее. В тексте кратко говорится, что камея, после разграбления Мантуи, перешла к королеве Христине.

После смерти Христины, все ее собрание приобретено было герцогом d'Odescalchi Duca di Bracciano, племянником папы Иннокентия XI[5]. Камея Гонзага хранилась у герцогов Odescalchi в Риме вплоть до конца XVIII века[6].

В 1794 году Odescalchi продали в библиотеку Ватикана свое богатое собрание античных монет. Сохранилась опись, по которой монеты были приняты Ватиканом. В конце описи имеется следующая приписка: «Io sottoscritto... ho ricevuto inoltre

[1] Mittheilungen der K. K. Centralcommission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, W. 1867, XII Jahrgang, Januar-Februar, стр. XXXIII сл. (Bella Dudik). Шведы на месте составили инвентари конфискованных вещей, и один экземпляр переслан был королеве Христине.

[2] Инвентарь 1621 г. издан в Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allh. Kaiserhauses, том XXV, 1905, стр. XIII сл.; Инвентарь 1650 г. там же, том X, 1889, стр. CXXXI—CXLII.

[3] Издан M. A. Geffroy, Notices et extraits des manuscrits concernant l'histoire ou la litérature de France qui sont conservés dans les bibliothèques ou archives de Suède, Danemark et Norvège, P. 1855, 111 сл. Приношу сердечную благодарность В. Ф. Левинсону-Лессингу за указание этой книги и содействие моей работе по выяснению истории камеи Гонзага.

[4] Слова du Fresne о возвращении им камеи Христине объясняет сам du Fresne в приписке к инвентарю: «Je soubsigne et certifie que les choses mentionnées en cet inventaire se sont trouvées dans les Cabinets de la Reyne et que celles qui ne s'y trouvent plus aujourd'hui ont été mises par moi entre les mains de Sa Majesté par ordre exprès qu'elle m'en a donné». Христина, следовательно, пожелала хранить камею у себя в собственных покоях.

[5] Mariette, Traité des pierres gravées, I, 287.

[6] В Эрмитаже хранится камея (инв. n° 1852) работы Weder'а, жившего в Риме во второй половине XVIII века. Эта камея представляет собою копию с камеи Гонзага в меньших размерах и исполнена, повидимому, на память.

per lo stesso oggetto (т. е. da collocarsi nel museo della Bibliotheca Vaticana) in custodia a parte il celebro cameo di due teste rappresentante, a quello credesi Alessandro Magno ed Olympia». Следуют подписи и дата 4 апреля 1794 г.[1] Насколько высоко ценилась уже в это время камея Гонзага, видно из нотариального акта об этой покупке, где говорится следующее: «Va unita al medagliero il celebro cameo di due teste rappresentante Augusto e Livia il quale per la sua grandezza e per l'eccelenza del lavoro greco, è considerato dagl' intendenti per uno di più cospicui che se conservarono nè Gabinetti Sovrani e che senza ezagerazione può valutarsi la meta del prezzo di tutto il medagliero Bracciano».

С 1794 г., с момента поступления камеи в Ватикан и вплоть до 1803 г. у нас нет прямых о ней сведений. Между тем в 1803 году мы находим ее уже не в Риме, а у императрицы Жозефины в ее вилле Malmaison под Парижем[2]. Если мы и не знаем точно, каким путем совершилось такое перемещение, то, приняв во внимание исторические события эпохи, можно все же, с большой долей вероятности, восстановить судьбу камеи в эти девять лет. Умолчание официальных документов в этом случае весьма красноречиво.

Как известно, 23 июня 1796 г., заключено было в Болонье перемирие между Наполеоном и папою Сикстом VI. Согласно § 8 этого документа, подтвержденному в следующем году мирным договором в Толентино, папа обязался выдать Директории 100 статуй, картин и других произведений искусства, по выбору особо назначенной для этой цели правительством Франции комиссии. Однако, как известно, французы не ограничились цифрой предметов, обозначенной в мирных условиях. Особенно тяжелая судьба постигла в этом отношении Рим. В феврале 1798 г., в виде репрессии за убийство французского генерала Duphot, Рим был занят войсками Директории. Командующий оккупационной армией генерал Berthier издал, тотчас же по занятии города, прокламацию, § 14 которой гласил: Il sera enlevé de la ville de Rome les tableaux, livres et manuscrits, statues et objets d'art qui seront jugés dignes d'être transportés en France d'après l'ordre du général en chef, sur l'avis d'une commission nommée ad hoc»[3]. Конфискации распространились не только на государственные музеи, но и на частные собрания (Albani, Bracchi и др.), и страсть к обогащению настолько разгорелась, что, например, серьезно обсуждался вопрос о снятии со стен Ватикана фресок Рафаэля и о перевезении их в Париж вместе с колоссальными статуями с Monte Cavallo и с колонной Траяна.

Те предметы искусства, которые были конфискованы официальным путем и посланы в музеи Франции, занесены были в особые списки. В официальном списке вещей, вывезенных из Рима[4], камея Гонзага не упоминается, не значится она также и в списках резных камней, переданных из Ватикана в Bibliothèque

[1] Опись издана в Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia, III, 1880, 293—376. См. также нотариальный акт о покупке, стр. VI сл., прим. 5.

[2] В Салоне 1804 г. была выставлена гравюра Boucher-Desnoyer, исполненная по рисунку Ingres. См. Louis Auvray, Dictionnaire général de l'école Française, P. 1882, I, 130: «Boucher-Denoyer, graveur. Salon 1804. Ptolemée II Philadelphe et Arsinoë fille de Lysimaque sa première femme, d'après un dessin d'Ingres (de la même dimension que le camée antique conservé dans le cabinet de l'Impératrice)». Ingres, следовательно, рисовал камею не позже, чем в 1803 году.

[3] E. Müntz, Les annexions de collections d'art ou de bibliothèques, Revue d'histoire diplomatique, 1896, 485, прим. 1.

[4] Список издан в Correspondence de Napoléon, III, 655-664.

Nationale в Париже и, по свидетельству Babelon, она вообще никогда не была занесена в инвентари Bibliothèque Nationale[1]. Перемещение камеи Гонзага во Францию должно было, следовательно, совершиться каким-то другим, неофициальным путем. Один англичанин, очевидец событий, рассказывает, между прочим, что вслед за конфискацией всего ценного имущества Ватикана, французы предоставили перекупщикам, следовавшим за их армией по пятам, право покупать из вещей музея все, что им нравилось, и притом по ими же самими назначенным ценам[2]. Так проданы были за бесценок знаменитые Рафаэлевские ковры. Таким же или может быть иным сходным путем камея Гонзага могла быть изъята из Ватикана.

В дальнейшем мы имеем о ней лишь одно, к сожалению чрезвычайно краткое, упоминание. В записках одного из участников похода в Италию, генерала Paul Thiébault[3], рассказывается о вражде между главнокомандующим генералом Chempionnet и приставленными к армии политическими комиссарами. Последние, по словам Thiébault, сильно мешали военным операциям и занимались исключительно доносами и конфискацией государственного и частного имущества в свою пользу. После занятия Неаполя французскими войсками в январе 1799 г., Chempionnet выслал комиссаров из армии, и те направились обратно в Рим. Через короткое время сам генерал Chempionnet был однако смещен правительством Франции по доносу тех же комиссаров, которые не замедлили вновь появиться в Неаполе, причем они в то время были уже людьми весьма состоятельными. Об одном из них, некоем controlleur Méchin, Thiébault говорит: «Revint le controlleur Méchin avec six cent mille francs, indépendamment d'objets d'une valeur énorme tels que le camée d'Auguste dont il se trouva nanti». По всей вероятности, под этой камеей надо понимать камею Гонзага, так как в Италии не существовало другого камня такой огромной ценности, которую можно было бы связать с именем Августа.

Камея, вероятно, увезена была во Францию в том же 1799 г., при отступлении французов из Италии под давлением армии Суворова, и очень скоро после этого попала в руки императрицы Жозефины, которая как раз в это время обставляла свою только-что купленную виллу в Malmaison. В 1804 году гравюра с камеи, как входящей в состав собрания Жозефины, была выставлена в Парижском Салоне[4].

Последние данные из истории камеи Гонзага относятся к 1814 году. После занятия Парижа союзными войсками в марте 1814 года, император Александр I часто бывал у Жозефины и оказывал ей много внимания. После отречения Наполеона он позаботился о сохранении за бывшей императрицей и ее детьми крупного состояния[5]. В благодарность за такое отношение Жозефина подарила Александру камею Гонзага.

Камея в том же году прибыла в Петербург. В архиве Эрмитажа хранится «Реестр . . . вещам привезенным из последней компании», приложенный к ордеру

[1] E. Babelon, Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale, P. 1897, стр. CLXIV и CLXXII.

[2] Duppa, A brief account of the subversions of the papal government, 1798, L. 1799, 58-62; E. Müntz, y. c., 497.

[3] Mémoires du général Paul Thiébault, P. 1893, II, 492 сл.

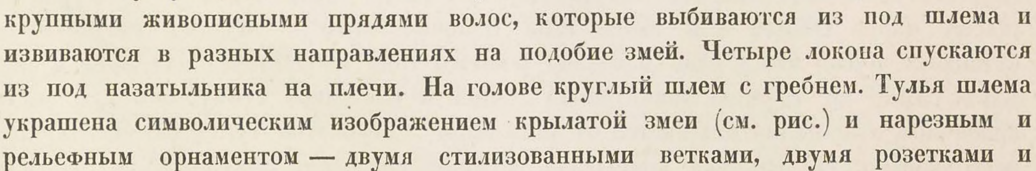
[4] См. стр. 7, прим. 2.

[5] Mémoires du Chancelier Pasquier, P. 1893, II, 432 сл.; Joseph Aubenas, Histoire de l'Impératrice Josephine, P. 1859, II, 529 сл.

придворной конторы от 12 октября 1814 года.[1] Под n° 16 здесь значится «большой прекрасный камей, подаренный е. и. в. бывшей французской императрицей Жозефиной с вырезанными на сардониксе в трех слоях бюстами Птоломея Филадельфа и его супруги Арсинои, из числа находившихся в собрании шведской королевы Христины, которого гравированное изображение находится в музеуме Одескальки».

Таким образом мы видим, что за последние 400 лет камея Гонзага семь раз, по крайней мере, меняла владельца, три раза спасалась из военного разгрома и, в буквальном смысле слова, пересекла Европу вдоль и поперек[2].

Камея Гонзага одна из самых больших известных нам камей. Длина ее равняется 0,157 м., ширина 0,118 м., высота рельефа 0,03 м.[3] Вырезана она из великолепного куска трехслойного сардоникса. На камне изображены два бюста — царя и царицы в профиль влево. У помещенного на первом плане царя прекрасный, выточенный профиль, определенные и вместе с тем мягкие черты лица: высокий лоб с развитой надглазной мускулатурой, длинный правильный нос с тонкими нервными ноздрями, чуть приоткрытый рот с красиво изогнутыми губами, круглый энергичный подбородок. Глаз широко открыт. Зрачек обозначен едва заметной точкой[4]. Верхнее веко сведено к тонкой изогнутой полоске и видна почти вся роговая оболочка глаза. Бровь идет полукругом довольно близко от глаза и бросает тень на глазное яблоко. Получается впечатление устремленного вдаль взора, сосредоточенного и несколько мечтательного. На щеке чуть заметным рельефом переданы нежные вьющиеся баки. На подбородке и верхней губе несколько мелких нарезных линий — намеки на усы и бороду. Такими же линиями обозначены брови. На открытой шее довольно резко переданы шейные мускулы, адамово яблоко и душка. Лицо окаймлено крупными живописными прядями волос, которые выбиваются из под шлема и извиваются в разных направлениях на подобие змей. Четыре локона спускаются из под назатыльника на плечи. На голове круглый шлем с гребнем. Тулья шлема украшена символическим изображением крылатой змеи (см. рис.) и нарезным и рельефным орнаментом — двумя стилизованными ветками, двумя розетками и



[1] Дела 1814 г., n° 4.

[2] Интересно отметить, что камея Гонзага должна была служить образцом для программной работы на звание профессора, заданной Советом Академии Художеств академику Доброхотову. 3-го февраля 1831 года Совет постановил: «Г. Доброхотову вырезать на четырех-кушевом сардониксе портреты государя императора и государыни императрицы в роде известного камея изображающего Птоломея с супругой» (Сборник матерьялов для истории Академии Художеств за сто лет ее существования, изданный под редакцией П. Н. Петрова, С.-Петербург 1865 II, стр. 257). Работа эта не была исполнена, так как Доброхотов скончался 15-го апреля того же года.

[3] Инвентарь камей Государственного Эрмитажа, n° 1731.

[4] Зрачек и роговая оболочка обозначены таким же образом у фигуры на чаше из Boscoreale (Monuments Piot, V, pl. 1) и часто на камеях эллинистической эпохи.

цветком[1]; на назатыльнике пальметка и орнамент в виде заходящих друг на друга изогнутых лопастей; на рельефной пластинке над лбом — полоска волют. Поверх шлема надет лавровый венок. В то время как голова представлена строго в профиль, плечи, как это обычно на античных камеях с погрудными изображениями, представлены в развернутом виде; правое плечо выдается вперед. Некоторая неловкость такого сдавленного положения плеч скрадывается наброшенной на плечи богатой эгидой. Среди складок чешуйчатой эгиды два символических изображения — голова Медузы и, на месте левого плеча, бородатая голова с крыльями в волосах, по всей вероятности, изображение *Φόβος*'а, гения ужаса — параллель к голове Медузы. По краям эгиды извиваются змеи. Одежда царя состоит из кожаного панцыря и хитона. Лицо царя, выражающее энергичный, полный огня темперамент, сдерживаемый природным благородством, и его одеяние—наполовину реальное, наполовину символическое, все это вместе взятое сливается в один законченный идеальный образ царя-героя, царя-бога — образ, сложившийся в эллинистическом искусстве под впечатлением личности Великого Александра.

Изображенное на втором плане лицо царицы в некоторых чертах, в формах рта, подбородка и глаза имеет много общего, как бы родственное сходство с лицом царя. В то же время у нее более полные щеки, плавный переход от лба к носу и все черты менее определенные. Кончик носа попорчен, что сильно мешает общему впечатлению профиля. Зрачек обозначен таким же образом, как и зрачек царя. Волосы спускаются на лоб мелкими витыми локонами. На голову наброшено покрывало, которое виднеется также на шее и правом плече царицы. На шее ожерелье с подвеской. На груди хитон. Поверх покрывала на голове лавровый венок. Лицо выражает строгое спокойствие и душевную благость, что составляет контраст с патетическим выражением головы царя.

Помимо чисто скульптурных достоинств камея Гонзага отличается также мастерским использованием красочных эфектов камня. Прослойка камня далеко не равномерна — средний светлый слой изобилует полутонами, в верхнем коричневом слое во многих местах вкраплены светлые пятна. Мастеру пришлось столкнуться с этими препятствиями в самом процессе работы, и он с честью вышел из затруднительного положения. Фон камеи темно-коричневый. Из среднего светлого слоя вырезана вся фигура царицы, лицо, шея, правое плечо и гребень шлема царя. Общий тон этого слоя молочно-белый с сильным голубоватым оттенком. Кусок этого слоя идеально ровного тона использован для лица и шеи царя. Лицо же царицы значительно темнее и благодаря этому оно и в чисто красочном отношении отделяется от лица царя[2]. Беловатое пятно на шее царицы использовано для кончика покрывала, которое разделяет обе шеи. Лоб, волосы, покрывало и венок на голове царицы белые, также и правое плечо царя. Из верхнего коричневого слоя вырезаны волосы, шлем и эгида царя. Между гладкой кожей лица и волосами естественно не должно было быть красочных переходов. Мастер достиг этого, использовав капризные извивы коричневого слоя для передачи вьющихся локонов. Те светлые пятна, которые обнаружились на верхнем корич-

[1] Цветок этот обычно толкуется как звезда, но у него слишком неправильно для звезды распределены лучи.

[2] Никак нельзя было скрыть беловатых разводов на подбородке, щеке и на лбу царицы, но они сливаются с основным тоном лица и мало мешают общему красочному впечатлению.

невом слое камня, также нашли себе должное применение. Так, из светлых пятен на эгиде мастер сделал головы Медузы и Фобоса, придав этим всей эгиде живописный, красочный характер. Из белого пятна на шлеме сделана розетка. Вся камея старательно отполирована, что придает среднему немного прозрачному слою телесную теплоту, а шлему почти металлический блеск.

Камея Гонзага дошла до нас не в полной сохранности и с реставрациями (см. стр. 12). Почти нигде не сохранился фон. Вся часть фона перед лицом царицы, а также за головой царя (с нижней частью гребня), представляют собой новые вставки. Вся камея дублирована толстой пластинкой сардоникса. Наверху отбита передняя часть гребня, который доходил первоначально до переднего края шлема. Изломы сглажены, и на верхней части шлема вырезано продолжение лаврового венка. Сильные повреждения имеются также в центре камеи. Там, где теперь кончаются пряди волос на шее царя, в камее имеется сквозная трещина, которая распространяется влево по шее царя и царицы. Чтобы скрыть этот изъян, реставраторы вставили в трещину тонкие полоски камня, образующие подобие ожерелья. Такое же происхождение имеет и бессмысленный завиток на шее царя. Он также сработан отдельно и вставлен в поврежденное место камня. При повреждении камеи в этом месте, вероятно, отбиты были и концы локонов, выходящих из под назатыльника. В древности они спускались ниже и, вероятно, доходили до эгиды, верхний край которой в этом месте сглажен. Между локонами и эгидой виден круглый античный врез, который должен был оттенить внешний контур шеи. Во многих местах на шлеме, на эгиде и на верхнем борте панцыря видны следы мелких повреждений и переработок. На лице и на шее царя имеются кое-где более или менее заметные трещины. У царя кроме того чуть сбит край верхнего века и слегка повреждена роговая оболочка глаза, у царицы и у головы Медузы поврежден кончик носа.

Все реставрации, по всей вероятности, восходят к эпохе Возрождения. Скорее всего они были сделаны в Мантуе, когда камея была вставлена в оправу, описанную в инвентаре Изабеллы д'Эсте. Во всяком случае все реставрации уже существовали в конце XVII века, когда камея впервые была издана в труде De la Chausse.

Относительно места и времени изготовления камеи Гонзага разногласий не существует. По характеру работы камея Гонзага теснейшим образом связана с двумя другими выдающимися произведениями античной глиптики — чашей Farnese в Неаполе[1] и камеей в Вене[2] с портретами тех же лиц, как и на камее Эрмитажа. Все эти памятники несомненно сделаны были в Египте, вероятнее всего в Александрии. На чаше Фарнезе, среди аллегорической сцены, встречается фигура Исиды, а также сфинкс в ясно выраженной египетской стилизации. Кроме того Шрейбер заметил, что своеобразный орнамент на головном уборе царицы Венской камеи повторяется на произведениях александрийской торевтики[3]. То же самое можно сказать и относительно орнаментов на камее Гонзага. Они находят себе более или менее близкие аналогии на той группе металлических сосудов, которая

[1] Furtwängler, Antike Gemmen, тбл. LIV, LV.

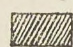
[2] Лучшее воспроизведение в Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allh. Kaiserhauses, II (1884), тбл. 2. См. также Furtwängler, y. c., LIII, 1. Литература указана у S. Reinach, Pierres gravées, P. 1895, 5, n° 10.

[3] Th. Schreiber, Alexandrinische Toreutik, Abhandl. der Sächs. Gesellsch., XIV, 429 сл.

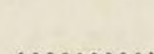


 Вновь вставленные части.

 Поверхность отвесно отбитая и сглаженная.

 Поврежденные и переработанные части.

 Слегка перерабатанная поверхность.

 Трещины.

обязана своим происхождением Александрии[1]. Александрия (на этом сходятся все наши данные) была родиной камей вообще. Здесь, при дворе первых Птолемеев, впервые появился и расцвел этот новый вид резьбы на камне, отрасль глиптики, не имевшая утилитарного значения, продукт чистой роскоши. С другой стороны, характер работы и стиль всей этой группы камей настолько отличается от камей римских и в то же время настолько сходен с произведениями искусства эллинистической эпохи, что датировка этих камей эпохой раннего эллинизма не подлежит сомнению и останавливаться на этом вопросе вряд ли необходимо.

Иначе обстоит дело с определением портретов на камее Гонзага и неразрывно с нею связанной камее в Вене. Этот коренной вопрос до сих пор не решен окончательно, несмотря на многократные возвращения к нему в ученой литературе. Отбросив в сторону устарелые ныне гипотезы, называющие имена из римской эпохи, остаются четыре предположения, с которыми приходится в настоящее время считаться. Первое называет царя Сирии Александра Бала и царицу Клеопатру Тею[2], второе — Птолемея Сотера и Эвридику[3], третье — Птолемея Филадельфа и Арсиною и четвертое — Александра Великого и его мать Олимпиаду. Из этих предположений наиболее распространенными и наиболее обоснованными являются два последних. Первое же (Александр Бала) может считаться отпавшим, после того как установлено египетское происхождение камей, второе, как мы увидим ниже, также не может претендовать на вероятность.

Гипотеза об Александре Великом и Олимпиаде возникла в XVII веке и в последнее время нашла энергичного поборника в лице Фуртвенглера[4]. Имена Птолемея Филадельфа и Арсинои впервые были выдвинуты Эккелем[5], затем это предположение было развито Висконти[6] и, наконец, серьезно обосновано Шрейбером[7]. Фуртвенглер и Шрейбер разбирали одновременно камею Гонзага и Венскую камею, считая, что на них изображены одни и те же лица, и что оба памятника сделаны были в Египте и приблизительно одновременно, а именно в середине III века до Р. Х. Во всем остальном мнения обоих ученых далеко расходятся, и такой же раскол проходит через всю новую литературу об этих памятниках.

Фуртвенглер основывает свой взгляд преимущественно на сличении обеих камей с монетами, причем он решительно отрицает какое бы то ни было сходство между головами на камеях и портретами Птолемея на монетах. Он говорит: «голова этого Птолемея, и, следует прибавить, типы всех, известных нам по монетам Птолемеев, совершенно отличны от головы на камее (Венской)[8]. Их полные, мясистые, тяжеловесные черты совсем не сходны с тонким худощавым лицом камеи

[1] Ср. полупальметку наназатыльнике с ручкой сосуда у Schreiber'а, у. с., 339, рис. 78; стилизованные ветки с сосудом у Schreiber'а, у. с., 345, рис. 85; розетки — Pernice-Winter, Der Hildesheimer Silberfund, VI, VII, XXIX, XLIII, и Trésor de Boscoréale в Monuments Piot, V, тбл. XXIX; ср. также стиль головы *Φόβος*'а с головами у Schreiber'а, у. с., 344, рис. 81 и Pernice-Winter, у. с., 11.

[2] Jan Six, De Gorgone, 73; Babelon, у. с., XLII.

[3] O. Müller, Annali dell' Inst., XII, 1840, 262 сл.

[4] Antike Gemmen, II, 250 сл.; см. также Bernoulli, Die erhaltenen Darstellungen Alexander de Grossen, 120 сл., который, с некоторыми колебаниями, в общем принимает атрибуцию Фуртвенглера.

[5] Choix des pierres gravées du Cabinet Impérial des antiques, Vienne 1788, 28 сл.

[6] Iconographie grecque, III, 209 сл.

[7] Studien über das Bildniss Alexander des Grossen, Abhandl. d. Sächs. Gesellsch., XXI, 196 сл.

[8] Относительно камеи Гонзага Фуртвенглер выражается еще более определенно в смысле невозможности видеть в ней портрет Птолемея.

с его загнутым носом. Толкование в пользу одного из Птолемеев было бы возможно только в случае предположения, что полная идеализация совершенно стерла все следы портретного сходства». Наоборот, большое сходство Фуртвенглер находит между головами на камеях и портретами Александра на монетах Лисимаха, как в отдельных чертах лица, так и прежде всего в «idealer Schwung des Ausdruckes», которого нигде нет на портретах Птолемея. С этой точки зрения Фуртвенглер объясняет и символические украшения на обеих камеях. Эгида и молния имеют, по его словам, прямое отношение к Зевсу, под видом которого часто изображался Александр. То же относится и к голове Аммона, так как Зевс-Аммон считался отцом обожествленного Александра. По поводу змеи Фуртвенглер, следуя за Краузе[1], напоминает о легенде, переданной Плутархом[2], согласно которой перед рождением Александра видели рядом с лежащей на ложе Олимпиадой змею — указание на божественное происхождение великого царя.

Шрейбер строит свои доказательства в пользу Птолемея Филадельфа также главным образом на портретном сходстве. Он отрицает сходство между Венской камеей и монетами Лисимаха, находя, что портрет Александра отличается другими пропорциями, более тонкими чертами лица, совершенно иным покатым лбом и более резким очертанием подбородка. Насчет камеи Гонзага он прибавляет, что здесь ни одна черта не напоминает Александра. Решительный отказ Фуртвенглера найти сходство между камеями и изображениями Птолемея Филадельфа Шрейбер считает результатом неправильного представления о внешнем облике Птолемея. При этом Шрейбер, как главные объекты сопоставления, выдвигает не монеты, а два бюста Филадельфа, один бронзовый из Геркуланума[3], другой мраморный в собрании Sieglin[4], находя существенное сходство профилей бюстов с профилями царя на камеях. Далее Шрейбер по своему объясняет и символы на камеях. Эгида — обычный атрибут Птолемеев на монетах, молния и голова Аммона указывают на связь между Птолемеем и Александром, крылатый же змей напоминает о колеснице Триптолема, что вполне подходило бы к Филадельфу, так как этот царь ввел Элевсинские мистерии в Александрии. Наконец Шрейбер обращает внимание на лавровые венки на головах царя и царицы камеи Гонзага, видит в них символы обожествления и приходит к выводу, что Венская камея без венков изображает Филадельфа и Арсиною до смерти Арсинои в 270 г., а камея Гонзага тех же лиц после смерти царицы и учреждения культа *θεῶν ἀδελφῶν* — обожествленных Птолемея и Арсинои.

В своих выводах я совершенно схожусь со взглядом Шрейбера, подходя, однако, к решению вопроса с иной стороны. Иконографические сопоставления, которые играют главную роль в доказательствах как Фуртвенглера, так и Шрейбера, едва ли могут одни дать нам полную уверенность в правильности того или другого взгляда. Впечатления о сходстве или несходстве портретов всегда до известной степени субъективны, тем более, что портреты одних и тех же лиц часто имеют друг с другом мало общего. К этому надо еще прибавить, что те бюсты, которые привлекает Шрейбер, не засвидетельствованы документально, как портреты Филадельфа,

[1] Pyrgoteles, 265 сл.

[2] Vita Alexandri, 2.

[3] Arndt, Griechische und römische Porträts, тбл. 94. Comparetti Petra, Villa Ercolanese, тбл. IX, 4; Rossbach, Neue Jahrb. f. d. klass. Altert., II, 1899, тбл. I.

[4] Не издан.

и здесь возможны сомнения. Поэтому портретное сходство я предпочитаю отодвинуть на второй план, принимая его во внимание лишь постольку, поскольку оно мешает или не мешает выводам, достигнутым иным путем.

Для разрешения поставленного вопроса имеет, по моему мнению, большое значение одна сторона этих памятников, на которую, насколько мне известно, не было еще обращено внимания. Это — композиция портретов в виде парных бюстов в профиль — тот тип, который на латинском языке носит название capita jugata (на французском têtes accolées) и на русском языке не имеет еще подходящего термина. Этот тип, так сказать чисто медальерный, получил широкое распространение в эпоху Римской Империи, главным образом на монетах и резных камнях, и через посредство Рима передался затем искусству эпохи Возрождения и Нового Времени, где он до сих пор пользуется большой популярностью. Возник этот тип в эпоху эллинизма, так как, насколько мне известно, не существует ни одного более раннего памятника с подобным сопоставлением голов или бюстов идеального или портретного характера. Изучение же резных камней и особенно монет эллинистической эпохи с парными бюстами позволяет, как мне кажется, сделать весьма важные для нашей цели выводы [1].

Первые по времени монеты с соединением двух голов встречаются в Сирии среди монет Селевка Никатора. Монеты эти датируются временем от 306 до 281 года [2]. Здесь мы видим сразу три композиции, особенно интересные тем, что они позволяют нам проследить процесс формирования типа capita jugata. На всех трех типах монет, изображены головы Диоскуров, что, конечно, не случайно: Диоскуры неотделимы друг от друга в религиозном и культовом отношении, и поэтому их образы особенно подходили для создания нового художественного типа парных бюстов. На первом типе монет [3] обе головы изображены en face, причем левая голова слегка повернута к центру [4]. Второй тип дает голову на заднем плане в профиль, переднюю голову в повороте в три четверти [5]. Как тот, так и другой тип имели в смысле композиционном лишь переходное значение и в дальнейшем, за одним исключением, не повторялись [6]. На третьей серии монет тип capita jugata уже вполне сложился — обе головы представлены в профиль, и задняя голова несколько выдается вперед, как обычно затем на всех подобных изображениях [7]. Этот тип вполне разрешил поставленную композиционную задачу. Он привился и в дальнейшем применялся на монетах различных эллинистических государств как для голов идеальных, так и для портретов особенно тесно связанных друг с другом правителей, но, однако, применялся не часто, и никак нельзя сказать, чтобы он стал привычным и механически повторявшимся явлением в нумизматике эпохи.

[1] Приношу искреннюю благодарность А. Н. Зографу за многие важные указания относительно нумизматики эллинистической эпохи.

[2] E. Babelon, Catalogue des monnaies grecques de la Bibl. Nat., Les rois de Syrie, d'Arménie et de Commagène, P. 1890, табл. II, n° 1-4, стр. 8.

[3] E. Babelon, у. с., n° 4.

[4] Тип голов en face был распространен на монетах середины IV века, см. Duc de Luynes, Annali dell' Inst., XIII (1841), 158.

[5] E. Babelon, у. с., nn° 1, 2.

[6] Imhoof-Blumer, Choix de monnaies grecques, VI, n° 204; Monnaies grecques, 425, n° 22. Монеты Антиоха I, 281-261 г.

[7] Babelon, у. с., n° 3.

Помимо парных изображений богов, как Аполлона и Артемиды на монетах Вифинии[1] (от 280 г. до начала II века), Зевса и Дионы на монетах Эпира[2] (233—168), Зевса-Сераписа и Исиды на монетах Птолемея Филопатора[3] (221—204), Диоскуров на монетах Сирии[4] и Армении[5], мне известны следующие примеры парных портретных бюстов этой эпохи. В Египте монеты с изображением на аверсе Птолемея Филадельфа и Арсинои, на реверсе — Птолемея Сотера и Вероники (см. ниже), в Сирии—Александра Бала и Клеопатры Теи[6] (150—145), Клеопатры Теи и Антиоха VIII[7] (125—121), Антиоха XI Филадельфа и Филиппа Филадельфа[8] (92—83), в Бактрии—Гелиокла и Лаодикеи на монетах Эвкратида[9] (175—164), Гермея и Каллиопы (I в. до Р. Х.)[10], Камнаскира III и Анзазы на монетах Элимаиды (82—81),[11] Митридата Филопатора-Филадельфа и Лаодики на монетах Понта (169—150)[12], Ариарата VI и Низы (конец II в.) на монетах Каппадокии[13].

Из этого перечня видно, что первое по времени применение парного типа для портретных изображений на монетах встречается в Египте в царствование Птолемея Филадельфа. Детальное изучение упомянутых монет дает нам кроме того право говорить о чрезвычайной популярности и живучести парных изображений указанных царей в нумизматике Египта.

Монеты эти представляют собой золотые октодрахмы, особенно большие и парадные[14] (см. рис.). Своронос называет их монетами с характером медалей. На аверсе имеются портреты Филадельфа и Арсинои и надпись *ἀδελφῶν*, на реверсе портреты Сотера и Вероники и надпись *ϑεῶν*. Первая серия этих монет, согласно датировке Свороноса, была выпущена в правление Филадельфа[15]. Сотер и Вероника были, как известно, обожествлены после смерти в царствование Филадельфа и почитались, как *ϑεοὶ σωτῆρες*. Парные бюсты на монетах, видимо, отражают это тесное сближение в культе Сотера и Вероники, Филадельфа и Арсинои. Вслед за первой серией этих золотых октодрахм выпущена была вторая, уже в царствование Птолемея Эвергета[16]. Эта серия разнится от первой только в стиле

[1] Brit. Mus., Catalogue of greec coins, Pontus, Paphlagonia, Bithynia, Bosporus, тбл. XXVIII, 15.

[2] Brit. Mus., Catal., Thessaly to Etolia, тбл. XVII, 5,

[3] Brit. Mus., Catal., The Ptolemies, тбл. XVIII, 8. *Σβορόνος, Τὰ νομίσματα τῶν κρατοῦς τῶν Πτολεμαίων*, тбл. XXXVI, 13-16, 20-23.

[4] См. выше. Кроме того на монетах Антиоха VIII (Mionnet, Description, V, 88, nn° 772, 773; Babelon, y. c., стр. CLIII сл.) и на монетах Триполиса (Babelon, y. c., стр. CLVI).

[5] Babelon, y. c., XXIX, I, 211.

[6] Там же, XVIII, 20, 21.

[7] Там же, XXIV, 1, 5, 7, стр. 172, 174.

[8] Там же, XXVII, 13, стр. 202.

[9] Brit. Mus., Catal. of the Indian coins, Greec and Scythian kings of Bactria and India, тбл. VI, 9, с. 19.

[10] Там же, XV, 9, 10, стр. 66, 1, 2.

[11] Allotte de la Füye, Revue numismatique, 1902, тбл. V, 2, 5, стр. 99, 102. Sammlung Petrowicz, Arsakiden, Wien, 1904, тбл. XXV, 7-10, стр. 195.

[12] Babelon-Reinach, Recueil général de monnais grecques de l'Asie Mineure, I, 12, тбл. I, 13.

[13] Babelon, y. c., стр. CLIII.

[14] Имеются и более мелкие монеты с теми же изображениями, Svoronos, y. c., тбл. XIV.—Наше воспроизведение по Brit. Mus. Catal., The Ptolemies.

[15] У. с., тбл. XIV, 15-23, 25-31. Та же приблизительно датировка для монет с данными портретами принята и в каталоге Британского Музея.

[16] Svoronos, y. c., тбл. XXVIII, 1, 2.

и надписи. Над головами Филадельфа и Арсинои здесь начертано *θεῶν ἀδελφῶν*— прямое указание на обожествление царя и царицы. Третья серия таких же монет была выпущена при Птолемее Филопаторе[1] и четвертая — при Птолемее Эпифане[2] (205—180). Данный тип монет живет таким образом в течение почти ста лет.

Кроме монет, популярность типов парных бюстов Птолемея Филадельфа и Арсинои подтверждается еще резными камнями. В Копенгагене хранится античная паста — точное, вплоть до надписи, воспроизведение Птолемеевских октодрахм[3]. В Берлине имеется фрагментированная камея плохой работы с парными бюстами, вероятно тех же Филадельфа и Арсинои[4]. Кроме этих портретных парных бюстов, на резных камнях эпохи эллинизма встречаются лишь изображения Клеопатры Теи и Антиоха VIII[5].

Новый материал по вопросу об истории парных портретов дают недавно опубликованные глиняные отпечатки с резных камней, отпечатки, некогда скреплявшие папирусные свитки[6]. Число их доходит до 330. Найдены они были, по всей вероятности, в Эдфу в глиняном сосуде. Датируется находка приблизительно первой половиной I века до Р. Х., благодаря найденному здесь же картушу Птолемея X (87—81). На большей части этих отпечатков изображены портреты эллинистических царей и цариц и в том числе имеется 10 парных портретов (214—224) и один тройной. Насколько можно видеть при плохой сохранности отпечатков, портреты эти, как единичные, так и парные, за немногими исключениями (в одном парном портрете Milne видит изображения Филадельфа и Арсинои) передают черты царей и цариц, внешний облик которых нам незнаком. Это объясняется, по всей вероятности, тем, что, как известно, все Птолемеи после Филометора, царствовавшего в середине II века, и вплоть до Клеопатры VII (с 52 г.) чеканили монеты с изображением основателя династии, почему иконография египетских царей за этот период нам неизвестна. Из этого можно вывести заключение, что и многочисленные в этой серии парные портреты относятся к периоду круглым числом от 150 до 50 г., и что, следовательно, художественный тип, до этой поры применявшийся в Египте, повидимому, лишь к Фила-



[1] Там же, тбл. XXXVIII, 1-5.

[2] Там же, тбл. XLI, 1-3.

[3] Furtwängler, A. G., XXXIII, 10.

[4] Там же, LII, 8: Schreiber, Studien, 201 сл.

[5] Античная паста в Эрмитаже, инв. камей, n° 1369. Слепок у Тасси, 9852. Мне неизвестно, где в настоящее время находится камея собрания имп. Жозефины с портретами, как думал Visconti, Димитрия I и Лаодики (Visconti, Iconographie grecque, III, тлб. 46, n° 27; Müller-Wieseler, Denkmäler, тбл. LI, n° 229).

[6] Journal of Hellenic studies, 1916, 87 сл., тбл. IV, V (Milne). Здесь имеются также два парных изображения Сераписа и Исиды, nn° 38, 39 (см. монеты Птолемея Филопатра) и одно тройное изображение Сераписа, Исиды и царицы?, n° 40.

дельфу и Арсиное, Сотеру и Веронике, в это время перенесен был и на другие царственные пары.

Из всего сказанного можно, мне кажется, сделать следующие выводы. Тип парных бюстов, созданный около 300 года для изображений идеального характера, впервые перенесен был на портретные изображения в Египте, в царствование Птолемея Филадельфа, в связи с портретами Сотера и Вероники, Филадельфа и Арсинои. В дальнейшем этот тип, именно в данном применении, становится так сказать каноническим на протяжении почти целого столетия. Нумизматика Египта, как известно, чрезвычайно консервативна в выборе изображений на монетах. К постоянным типам монет Птолемеев принадлежит единичный портрет Сотера, как основателя династии, и интересующий нас тип парных портретов. В нумизматике Египта тип парных портретов не нашел себе никакого другого применения: ни один из последующих царей не изображался таким образом на Птолемеевских монетах. На печатях мы видим бо́льшую свободу, но, насколько мы можем судить по дошедшему до нас материалу, правда скудному и до известной степени случайному, расширение первоначальной схемы произошло здесь лишь в середине II века, т. е. в то же приблизительно время, когда парные портретные бюсты появились и на монетах других эллинистических государств. До этого времени парные изображения были, повидимому, как бы исключительной прерогативой Сотера и Вероники, Филадельфа и Арсинои. Это, в свою очередь, придает большую долю вероятности тому предположению, что и на наших камеях, как принадлежащих эпохе раннего эллинизма, не мог быть изображен никто иной, как Сотер и Вероника или Филадельф и Арсиноя.

Но предположение о Сотере и Веронике отпадает по соображениям иконографического характера. Бросается в глаза полная невозможность сопоставления наших камей с портретами Сотера на монетах, ибо к последним вполне применима приведенная выше характеристика Фуртвенглера. Неправильно было лишь со стороны Фуртвенглера включение в данную характеристику портретов Филадельфа. На октодрахмах у Филадельфа иной тип лица, имеющий, на мой взгляд, много общего с головой царя на камее Гонзага: то же худое лицо, тонкий нос, широко открытый глаз, энергичный подбородок и те же баки на щеках. Сопоставление этих двух портретов, во всяком случае, вполне допустимо. То же можно сказать и относительно головы Арсинои. Кроме сходных черт лица (рот, подбородок) следует отметить еще тожество прически и покрывала на голове и шее.

В полном согласии с нашим толкованием находятся и символы на обеих камеях, правильно, как мне кажется, объясненные Шрейбером. Несколько слов следует лишь прибавить, ввиду особенно важного значения этого символа для дальнейших выводов, о лавровых венках. Шрейбер правильно считает их символами обожествления [1], но не подкрепляет своего взгляда доказательствами. В самом деле, лавровый венок в эпоху эллинизма не есть еще эмблема верховной власти, как позднее в Риме. У эллинистических монархов эмблемой царской власти служит, как известно, диадема. Лавровый венок в это время обычный атрибут богов — Зевса, Аполлона и др. Тем не менее, на монетах и резных камнях эллинистической эпохи

[1] Schreiber, Studien, 201, и Alexandrin. Toreutik, 301 сл. Такого же взгляда держится Imhoof-Blumer, Porträtköpfe auf antiken Münzen, 1885, 7.

встречаются изображения царей и цариц в лавровых венках. В большинстве случаев невозможно установить значение венков на этих изображениях, как символов апофеоза. Есть, однако, один пример, допускающий такой вывод. Монеты Пергама, чеканенные при жизни Филетера, имеют на аверсе портреты Селевка Никатора — обожествленного, так как голова его украшена не обычной царской диадемой, а так называемой Götterbinde, т. е. повязкой без свисающих вниз концов, какая обычно встречается на головах богов [1]. Преемники Филетера Эвмен I, Аттал I, Эвмен II и Аттал II все чеканили монеты с изображением обожествленного основателя династии Филетера [2], и на этих изображениях голова Филетера украшена лавровым венком, иногда вместе с царской диадемой [3]. Лавровый венок здесь, следовательно, играет ту же роль, как в других случаях Götterbinden и короны из лучей — это символ апофеоза — атрибут богов, перенесенный на ставших богами людей, и поэтому мы вправе заключить, что и на камее Гонзага изображены лица обожествленные [4], что вполне подходит к Филадельфу и Арсиное.

Восстановив историю типа парных бюстов и проверив значение лавровых венков на камее Гонзага, посмотрим, сохраняет ли гипотеза об Александре Великом свою прежнюю вероятность. Хотя тип парных бюстов возник уже после смерти Александра, но само по себе, конечно, вполне возможно, что в Египте могли быть созданы портреты Александра такого же ретроспективного характера, какими в сущности были и портреты Сотера и Вероники на октодрахмах. Но здесь мы сталкиваемся со следующими затруднениями. Культ Александра в Египте, как сына Зевса-Аммона, был единоличным, и у нас нет ни одного свидетельства, письменного или вещественного, которое указывало бы на соединение Александра в этом культе с Олимпиадой или другой какой-либо женщиной. И не только в Египте, но и в других странах, нигде, насколько мне известно, нет следов тесного единения в культе Александра с близкой ему смертной. Хризэлефантинные статуи в Филиппейоне в Олимпии [5], воздвигнутые еще при жизни Филиппа, носят иной не парный, а династический характер, так как здесь было пять статуй: Аминта, Филипп, Олимпиада, Эвридика и Александр. Это отсутствие двойного культа и вообще, если можно так выразиться, единоличный характер почитания Александра, отразились отрицательным образом и в изобразительном искусстве. Нет ни одного резного камня [6], ни одной монеты, на которой обожествленный Александр был бы представлен вдвоем со смертной женщиной, и таким образом приходится сказать, что защищаемое Фурт-

[1] Brit. Mus., Catal., Mysia, тбл. XXIII, 12. Imhoof-Blumer, Die Münzen der Dynastie von Pergamon, Abhandl. der Preuss. Akad., 1884, тбл. I—V.

[2] Brit. Mus., Catal., Mysia, тбл. XXIV, XXV. Imhoof-Blumer, у. с. тбл., I—III.

[3] См. также изображения врача Ксенофонта на монетах Коса, Imhoof-Blumer, Porträtköpfe, 7. Ксенофонт был обожествлен при жизни (Rudolf Herzog, Koische Forschugen und Funde, 1899, 197 сл.) Лавровые венки встречаются также на файумских портретах.

[4] Символы на камеях Гонзага и Венской, имеющие отношение к Александру, как молния и голова Аммона, объясняются тем, что культ Филадельфа и Арсинои был соединен с культом Александра.

[5] Павсаний, V, 20, 10.

[6] Камея в Париже (Babelon, Catalogue, n° 226) изображает бюст царя и Афины. Schreiber, (Studien, 201 сл.) считает царя Александром Великим. Атрибуция эта весьма сомнительна, но даже если она и правильна, то этим не нарушаются наши выводы. Слепки у Cades, Impronte gemmarie, Classe 4 A, nn° 48, 49 сняты с новых инталий, что видно хотя бы по трактовке рогов Аммона на голове Александра.

венглером предположение теряет под собой почву. Оно исторически невероятно и решительно никакими аналогиями не подкрепляется.

Совершенно иначе, как мы видели, обстоит дело с гипотезой о Птолемее Филадельфе и Арсиное. Здесь мы имеем обилие аналогий на памятниках, аналогий, особенно убедительных в виду отмеченного канонического значения типа в применении к данному царю и царице. Если мы далее спросим себя о причинах возникновения типа парных портретных бюстов при Птолемее Филадельфе и причинах закрепления этого типа за Филадельфом и Арсиноей, то и здесь возможно, мне кажется, представить весьма вероятные исторические объяснения.

Большую роль при этом несомненно сыграло то исключительное положение, которое занимала Арсиноя, как царица. Арсиноя, как известно, отличалась крайним честолюбием. Она была одной из самых ярких представительниц того типа властолюбивой женщины, который был выдвинут мятежной эпохой эллинизма с ее непрекращающейся борьбой за власть. Прежде чем стать царицей Египта, Арсиноя дважды путем брака с Лисимахом и Птолемеем Керавном пыталась обеспечить за собой и своими сыновьями короны Фракии и Македонии, не останавливаясь для достижения своей цели ни перед какими средствами. Потерпев неудачу и едва избегнув смерти, Арсиноя прибыла в Египет и, удалив от своего брата-царя его первую жену, сама вышла за него замуж. Став царицей, Арсиноя принимала деятельное участие как во внутреннем управлении страной, так и во внешней политике, о чем свидетельствуют некоторые исторические документы эпохи. Влияние ее в управлении государством отразилось и в художественных памятниках [1], но ярче всего в учреждении культов сперва в честь одной лишь обожествленной после смерти Арсинои, а затем в честь Арсинои и обожествленного еще при жизни Птолемея Филадельфа. Брак Филадельфа и Арсинои был первым в эллинистическом Египте царским браком брата с сестрой. Подобные браки были приняты при дворе египетских фараонов, но противоречили греческим обычаям и понятиям. Тем не менее кровное родство между Птолемеем II и Арсиноей постоянно официально подчеркивалось. Арсиноя еще при жизни получила титул «царской дочери, сестры и жены» [2], а после смерти и обожествления она именовалась *θεὰ φιλάδελφος* — «богиня, любящая брата». За Птолемеем также установилось наименование Филадельфа и культ обожествленных Птолемея и Арсинои назывался культом *θεῶν ἀδελφῶν*. Брак Птолемея и Арсинои воспевался и в современной поэзии. Так, Феокрит сравнивал его с браком Зевса и Геры — детей богини Реи [3].

Тип парных портретных бюстов явился вполне подходящим художественным выражением для этого сверху направляемого течения придворной жизни и придворного искусства — мысль удачная и как бы подсказанная всем необычным стечением

[1] В честь Арсинои воздвигнуты были многочисленные статуи, как в Египте, так и в Греции. Предание даже говорит о статуе Арсинои из топаза. Особенно интересно отметить, что впервые на монетах большого эллинистического государства, а именно на монетах Египта, выпущенных при Птолемее Филадельфе, появляется портрет царицы Арсинои, а не самого царя. Монеты с ее изображениями чеканились затем в течение полутораста лет. Следует отметить еще, что среди статуй Птолемеев, стоявших перед Одейоном в Афинах, рядом с изображением Филадельфа помещалась и единственная, повидимому, в этой серии женская статуя — статуя Арсинои (Павсаний, I, 8, 6).

[2] Ed. Naville, The store city of Pithom, London, 1885, с. 27.

[3] Bibliotheca Oxoniensis, Bucolici graeci (Wilamowitz-Möllendorf), *Ἐγκώμιον εἲς Πτολεμαίον*, С. 58, стих 128 сл.

обстоятельств вокруг трона Филадельфа и Арсинои. Так же, как Диоскуры, на изображении которых, повидимому, впервые создался тип парных бюстов, Арсиноя и Филадельф были соединены в одном общем культе. Диоскуры были братьями, Филадельф и Арсиноя братом и сестрой, мужем и женой, царем и царицей. Такое тесное единение царя и царицы впервые в Египте произошло именно в эту эпоху, и вполне понятно, что оно вызвало к жизни и новую художественную форму, надолго затем связанную с воплощенными в ней лицами. В камее Гонзага и неотделимой от нее Венской камее, мы имеем наиболее художественные образцы этого нового типа. Если парные портреты на октодрахмах, по их сухому стилю, можно сравнить с официальным документом, то камеи напоминают торжественный и пышный гимн в честь обожествленной царственной четы. Они громко свидетельствуют как о сказочном великолепии и высокой художественной культуре эпохи, так и о круге идей, которые вдохновляли искусство при дворе первых Птолемеев.

БИБЛИОГРАФИЯ.

Труды отмеченные звездочкой известны мне лишь по ссылкам.

ИЗДАНИЯ.

*Romanum Museum sive Thesaurus eruditae antiquitatis. Opera et studio Michaelis Angeli Causei de la Chausse. Romae 1690.

Le grand Cabinet Romain ou Recueil d'Antiquités Romaines qui se trouvent à Rome. Avec explications de Michel Ange de la Chausse. Amsterdam 1706, тбл. XVIII. Александр и Олимпиада.

*Romanum Museum.....Romae 1707.

Romanum Museum.....Romae 1746. Два тома. I, тбл. XVIII. Александр и Олимпиада.

*Museum Odescalchum seu effigies deorum, consulorum, imperatorum etc. ab Amlingaeri incisae. Romae 1702, тбл. I.

Museum Odescalchum sive Thesaurus antiquarum gemmarum quae a Serenissima Christina Suecorum Regina collectae in Museo Odescalcho adservantur. Romae 1747, II, тбл. LXXV. Александр и Олимпиада.

Museum Odescalchum.....Romae 1750, тбл. LXXV. Александр и Олимпиада.

Museum Odescalchum.....Romae 1751-52, I, тбл. XV. Александр и Олимпиада.

Mongez, Iconographie grecque, Paris, 1808, III, тбл. 53, n° 3 (с рисунка Ingres), 571 сл. Птолемей Филадельф и Арсиноя I.

Visconti, Iconographie grecque, Paris 1811, III, тбл. 53, n° 3 (с рисунка Ingres), 209 сл. Птолемей Филадельф и Арсиноя I.

Lenormant, Trésor de numismatique et de glyptique, Rois grecs, Paris 1849, тбл. 84, 163. Птолемей Филадельф и Арсиноя I.

Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst, Göttingen 1854, тбл. LI, n° 226ᵃ. Птолемей Сотер и Эвридика.

Krause, Pyrgoteles oder die edlen Steine der Alten, Halle 1856, тбл. I, 21, 265 сл. Александр и Олимпиада.

Lübke, Geschichte der Plastik, I, 353.

King, Antique gems and rings, 1872, тбл. LII, 2, 289. Нерон и Агриппина.

King, The handbook of engraved gems, 1885, тбл. 22, 2, 213. Нерон и Антония.

Babelon, La gravure en pierres fines, Bibliothèque de l'enseignement des beaux arts, 135, рис. 104. Птолемей Филадельф и Арсиноя.

Daremberg et Saglio, Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, рис. 3515. Александр Бала и Клеопатра Тея.

Furtwängler, Die antiken Gemmen, Leipzig-Berlin 1900, I, тбл. LIII, 2; II, 250 сл.; III, 155. Александр и Олимпиада.

Davenport, Cameos, London, 1900, тбл. 6, 36. Птолемей Филадельф и Арсиноя I.

Bernoulli, Die erhaltenen Darstellungen Alexander des Grossen, München, 1905, тбл. VIII, 1, 126 сл. Александр и Олимпиада.

Henri Lapauze, Ingres, sa vie et son oeuvre, Paris, 1912. Воспроизведена гравюра Boucher-Desnoyer с рисунка Ingres.

Springer-Michaelis, Handbuch der Kunstgeschichte, 1915, 412, рис. 774. Птолемей Филадельф и Арсиноя II.

Памятник Искусств, Тетрадь шестая, Санктпетербург 1841. Гравюра Мешцова. Птолемей Филадельф и его супруга.
Н. Макаренко, Художественные сокровища Императорского Эрмитажа. Петроград, 1916, 241, рис. 87. Птолемей Филадельф и Арсиноя или Александр Великий и Олимпиада.
Старые годы, 1916, март. Таблица к стр. 3. Птолемей Филадельф и Арсиноя.
Столица и Усадьба, n° 66, 1916. Птолемей Филадельф и Арсиноя II.
М. Максимова, Античные резные камни Эрмитажа, тбл. IV. Птолемей Филадельф и Арсиноя II. (Печатается).

ВАЖНЕЙШАЯ ЛИТЕРАТУРА.

*Schlaeger, De nummis Alexandri Magni, 21. Против атрибуции Александру.
Eckhel, Choix des pierres gravèes du Cabinet Impérial des antiques, Vienne 1788, 28 сл. Птолемей Филадельф и Арсиноя.
O. Müller, Annali del l'Instituto, XII, 1840, 262 сл. Птолемей Сотер и Эвридика.
O. Müller, Handbuch der Archäologie, 3 изд., § 161, 4. Птолемей Сотер и Эвридика.
Joseph Arneth, Die antiken Kameen des K. Münz- und Antiken-Cabinettes in Wien, Wien 1849, 18 сл. Адриан и Сабина.
*Franz Passow, Vermischte Schriften, 320.
Chabouillet, Gazette archéologique, 1885, 397. Без атрибуций.
Jan Six, De Gorgone, Amsterdam 1885, 73. Александр Бала и богиня.
Babelon, Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale, Paris 1897, стр. XLII и CLXXII сл. Александр Бала и Клеопатра Тея.
Schreiber, Studien über das Bildniss Alexander des grossen, Abhandlungen der Phil.-Hist. Classe der Sächs. Ges. der Wissenschaften, XXI, 1903, 199 сл. Птолемей Филадельф и Арсиноя II.
Anton Heckler, Die Bildnisskunst der Griechen und Römer, Stuttgart 1912, стр. XVIII сл. Александр и Олимпиада.

